

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 58 (1971)  
**Heft:** 5: Bauten für die Wissenschaft  
  
**Rubrik:** Ausstellungen

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 29.11.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Ausstellungen

### Aarau

1, 2

#### Les Suisses de Paris

Aargauer Kunsthhaus  
13. März bis 10. April

Früher gab es so etwas wie Kunstmetropolen. Paris, München, Berlin waren die Zentren um 1900. Später internationalisierte sich die Kunst. Es schlossen sich zwar an einigen Brennpunkten immer wieder Gleichgesinnte zusammen, strömten jedoch in immer hektischerem Rhythmus wieder auseinander. Wenn das Aargauer Kunsthhaus nun eine Ausstellung mit dem Titel «Les Suisses de Paris» veranstaltete, so sicherlich nicht im Hinblick auf das irrationale Künstlerbild der Pariser Bohème, das 19. Jahrhundert, das den Künstler als Outsider der Gesellschaft zur Gruppenbildung getrieben hat. Man sollte deshalb das Vorwort des Veranstalters Heiny Widmer nicht zu wörtlich nehmen, auch wenn da am «Fall Paris» gezeigt wird, daß es «nicht nur Schwankungen in der klimatischen Intensität der Städte» gibt, «sondern eben auch Provinzen und Zentren». Denn man findet in den über zweihundert Werken eines halben Hunderts von Exilschweizern kaum mehr ein Indiz, das auf einen gemeinsamen Ausgangspunkt zurückgeführt werden könnte. Nicht einmal das, was man früher alles unter den Begriff «Ecole de Paris» gebracht hat, findet sich hier mehr. Selbst Wilfrid Moser – das zeigen vor allem seine letzten Polyesterskulpturen – hat sich von der Pariser Malerei, dem Informel der fünfziger Jahre, gelöst, und auch der andere «Große», Robert Müller, geht mit seinen neuesten blanken Eisenplastiken über die rein organische Formballung hinaus und verbindet – etwa in der Nähe des Amerikaners Sugarman – Maschinenästhetik mit massigen Knetballen.

Aus dem reichen Angebot, das in vielem demjenigen einer Weihnachtsausstellung gleicht, lassen sich immerhin einige Schwerpunkte herausgreifen, darunter etwa die teilweise in Photos dokumentierten Experimente des jungen Fredy Richterich, der farbige Metallrahmen in die Landschaft setzt und damit topographische Verhält-

nisse, Horizonte, Perspektiven, Bewegung, Raum, zu Partnern in einem Spiel mit neuen Regeln gewinnt. Richterichs Objekte auf Rädern – zu sehen auf dem Kunsthhausplatz – verlieren auf Photos ihre Materialität. Wichtiger wird die von ihnen ausgehende «spazio-dynamische» Wirkung, welche vor allem in der Gleichzeitigkeit von Bildreihen zur Geltung kommen kann. Da ist eine Aktion auf dem Flugplatz Dittingen in einer Reihe von Photos erfaßt. Erst die Serie von vier Bildern – die in kinematographischer Schnittechnik zuerst den tiefliegenden Horizont allein, dann die menschliche Silhouette am Horizont, schließlich in den letzten beiden Photos Richterichs Eisenobjekt gleichzeitig rotierend und sich nähernd zeigen – kann alle Perspektiven, alle Dimensionen eines Akts freilegen, Raum und Bewegung, Verhältnisse zwischen Subjekt und Objekt gleichzeitig faßbar machen.

In eine ganz andere Welt führt eine Werkgruppe Théo Gerbers. Man könnte die Bilder einem neuen Surrealismus zuzählen, die dazugehörigen Terrakotten ebenfalls. Unendliche Raumfluchten wechseln auf der Leinwand ab mit filigranartig beladenen Ballungszentren. Jede Möglichkeit des plastischen Gestaltens mit malerischen Mitteln, der Perspektivenbildung durch Farbe und Detailschärfe ist ausgebeutet und wird im guten Sinne altmeisterlich einer phantastischen Gesamtsicht beigegeben, die an spätbarocke Freskenkunst erinnert. Dabei weiß Gerber sowohl organisch-dynamische als auch anorganisch-statische Formen in Einklang miteinander zu bringen ... auch auf den zerklüfteten Plastiken. Dazu die Basler «National-Zeitung»: «... In überirdische Zwischenzonen ergießen sich hier unzählige Wundertüten, während aus einer zweiten hinteren Bildebene durch kleine Lücken unvermittelt visionäre Wolken- und Traumwelten auftauchen.»

Neben solchen Exkursen eines Gullivers erscheinen die mit Aargauer Wappen tapetierten Wände Samuel Buris als Rückkehr in den profanen Alltag. Ähnliche Anliegen, wie sie Jasper Johns mit der amerikanischen Flagge und deren «Verfremdung» verbunden hat, werden hier anhand schweizerischer Heraldik vorgebracht. Das Klischee und das, was oft an Ideologie dahintersteckt, wird als solches durchsichtig gemacht, wenn es an seinen Rändern aufgefranst wird. Das scheint schon seit langem Buris Hauptanliegen zu sein: Käseschachteln, Kühe, Alphornbläser und

jetzt Aargauer Wappen – daß das alles belastete Dinge sind, weiß der Künstler mit sparsamen Kniffen zu ermitteln.

Auch Jürg Kreienbühl wendet sich dem Alltag zu, demjenigen der Pariser Vorstadt. Es gibt faszinierende Interieurs und Schuttlandschaften von ihm zu sehen: gemalt mit unglaublicher Sorgfalt, hart klingend, unatmosphärisch kühl. Ein geheimes Engagement liegt in der Thematik solcher Bilder. Wohnkasernen türmen sich hinter Abfallgruben auf, in trostlosen Buden sitzen traurige Zigeuner. Ein Stilleben besteht aus Erinnerungstücken, wie sie der Flohmarkt anbietet. Kraß setzt sich immer wieder warme Stofflichkeit der Binnenmalerei vom schwebeligen, muffigen oder klirrenden Gesamtton des einzelnen Werkes ab. Kreienbühl mag der Pariserischste sein unter den «Suisses des Paris». Um so bezeichnender für die heutige Belanglosigkeit des lokalen Standorts eines Künstlers, wenn gerade er nun von denen entdeckt wird, die vom Studium der Quellen für die moderne amerikanische Malerei her kommen.

Werner Jehle



2

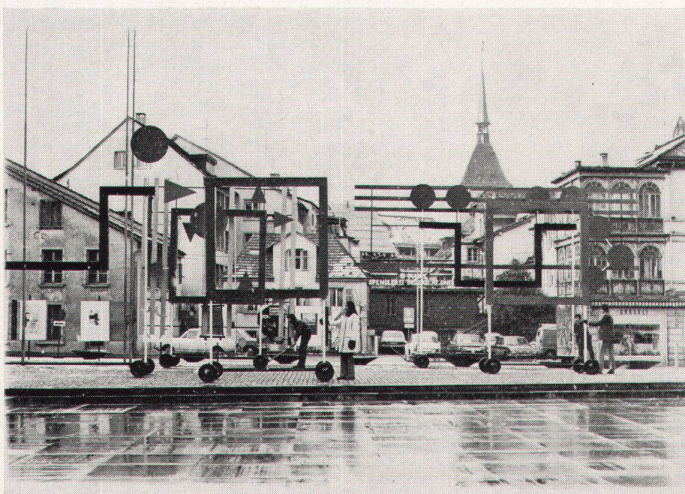
### Basel

3

#### Bernhard Lüthi

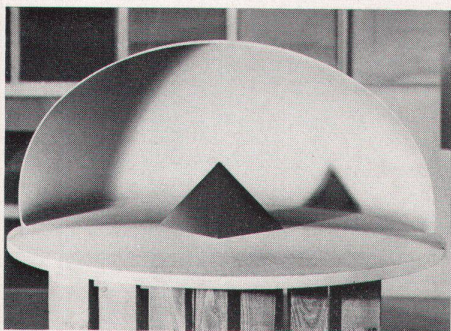
Galerie d'Art moderne  
12. Februar bis 27. März

Die Galerie d'Art moderne setzt ihre Bemühungen fort, junge Schweizer Künstler vorzustellen. Nach Carl Bucher und Willy Müller-Brittnau zeigt sie nun die jüngsten Arbeiten des Zürchers Bernhard Lüthi und eröffnet damit eine Welt, die nach des Künstlers eigenen Worten aus einer «Synthese rationaler und irrationaler Elemente» besteht. Der erste Eindruck, bereits durch die nach Salonmanier vorgenommene Hängung hervorgerufen, erweckt Assoziationen zu Romantik und Biedermeier und verstärkt sich bei näherem Hinsehen: Lüthi versenkt darüber hinaus im Stile des 19. Jahrhunderts großformatige Aquarelle in



1

1  
Fredy Richterichs  
«Objekte» auf dem  
Kunsthhausplatz in Aarau  
2  
Jürg Kreienbühl,  
Maurice malade, 1969



3  
Bernhard Lüthi, Kuppel, 1971. Holzobjekt

Schaukästchen und reduziert, geht man endlich auf das Einzelne ein, Landschaften etwa der Romantiker William Turner und Caspar David Friedrich auf ihre konstruktiven Formelemente ohne dabei die Stimmung der verehrten Vorbilder anzutasten oder deren farbigen Symbolismus zurückzunehmen. «Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt»: dieser Satz von Novalis steht über derartigen Versuchen, überliefertes Vokabular neu zu erschließen. In den dreidimensionalen Modellen, mit Kugelsegmenten und Pyramiden kosmische Raumverhältnisse herzaubernd, knüpft der Künstler schließlich an die französischen Revolutionsarchitekten, an Ledoux und Boullée, an und gelangt über diese sehnsüchtig gepflegten Vorbilder hinweg zu jener «Technik-im-Raum-Ästhetik», die bereits Bucher mit seinen «Landings» auf direkterem Wege gesucht hat.

Werner Jehle

#### Diter Rot

Galerie Handschin  
1. Februar bis 15. März

Die Galerie Handschin hat ihre Räume dem in Düsseldorf tätigen Schweizer Diter Rot zur Verfügung gestellt, nicht zurückschreckend vor einem penetranten gärenden Mief, die dessen Schokoladeprodukte und -objekte zum Teil verströmen. Das Spiel des Müllkünstlers mit jäsenden Eßwaren gipfelt diesmal in einer Serie verschieden großer Schokoladenzylinder, in welche ein Gartenzwerg eingegossen ist. Nur noch die verschmierte Zipfelmütze schaut oben heraus. Die «National-Zeitung» schreibt dazu: «Aber was die wirklichen Gartenzwerge in die Gärten führt, das ist ja auch nur süßliches Sentiment. Hier wird es direkt vorgeführt, gleich auch noch mit dem passenden Geruch.»

Rots Konfigurationen, wenn nicht durch Schimmelpilz und andere Zerfallsorganismen angegagt, zeigen sich bisweilen auch im Gewand traditionellerer Medien, etwa demjenigen des Aquarells, des Siebdrucks, der Zeichnung, des Buches und des Briefs. Das Bewußtsein des Künstlers, Künstler zu sein, das sich hier in trivialen Metaphern bestätigt, spielt sich – trotz revolutionärer Gebärde – wieder am Fuße des Museumssockels ab. Die kultivierte Häßlichkeit oder die Kulturschmiere, die hier abgezogen wird – manchmal mit «nouveau réalisme» verwechselt –, müssen immer wieder auf alte Mythen zurückgreifen und bleiben deshalb auch in ihren wildesten Gebärden affirmativer Besitz eines späten Bildungsbürgertums.

Werner Jehle

## Zürich

### 4 Mark Rothko

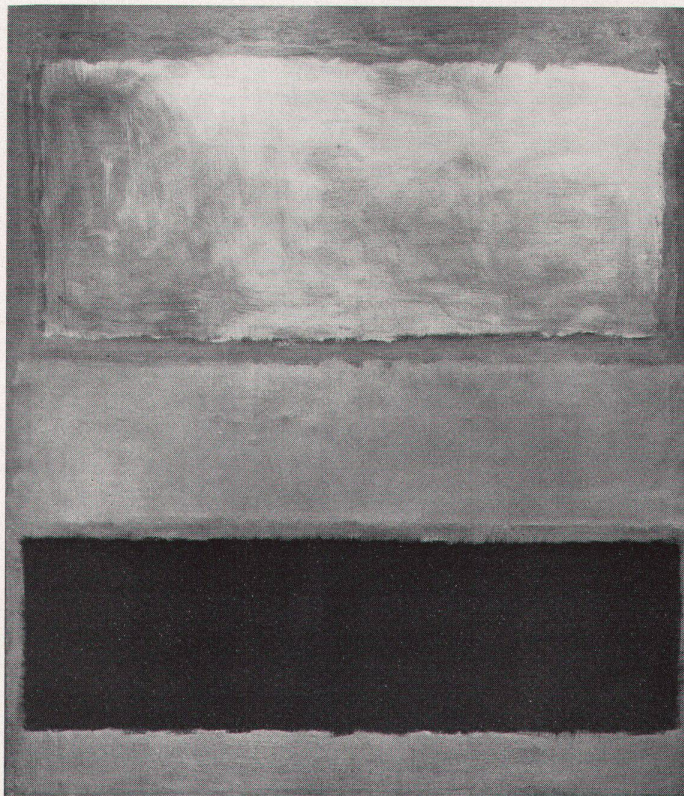
Kunsthaus  
21. März bis 9. Mai

Rothko straft alles Lügen, was heute auf der lebhaften und lebhaft agitierten Kunstszene en vogue ist: er beschränkt sich auf die traditionellen Bildmittel, das heißt auf Leinwand, auf Keilrahmen, auf Farbe, nichts als Farbe, deren gekaufte Substanz er verwendet, Pinsel, Formgliederung; er verzichtet auf jede Art äußeren Schocks, ist still, unaggressiv; er verkündet keine Doktrin, kein intellektuell unterbautes Rezept, er verschmäht den Propagandasturm; seine Malerei hat ausgesprochen feierliche, sakrale Züge – nichts wird mehr beschossen als Feierlichkeit –, sie lebt von innen her und von impeccablem Arbeiten mit der Hand (um das Wort «Handwerk» zu vermeiden). An der Existenz von Kunst, wie sie in der Geschichte des Menschen eingezeichnet ist, wird nicht gezweifelt. Ob an der persönlichen Lösbarkeit ihrer Probleme, bleibt offen. Rothko ist aus uns unbekanntem Gründen 1970 freiwillig aus dem Leben geschieden.

Die Ausstellung gibt einen Überblick über Rothkos Entwicklung seit 1938; der Maler stand damals schon Mitte der Dreißig. Es wäre sehr interessant gewesen – bei einem Künstler solcher künstlerischer und spiritueller Bedeutung –, vom Frühwerk, das schon 1920 einsetzt, wenigstens mit Hilfe von Photos eine Vorstellung zu geben. Was von frühen Werken in der Ausstellung, die gegen siebzig Werke umfaßt (keine Zeichnungen oder sonstige Studien), also von 1938 an, zu se-

hen ist, zeugt von großem, natürlichem Talent und Vorstellungskraft. Eine gewisse Nähe zum amerikanischen Surrealismus Arshile Gorkischer Prägung. Aber schon da ausgesprochen persönlich. Schon hier erscheinen die horizontalen Gliederungen, die das reife Werk so stark bestimmen. Ende der vierziger Jahre verschwinden die figürlichen Anspielungen, zunächst zugunsten freigeordneter flächenhafter Elemente. Die Farbe wird autonomes Bildmittel, die Bilder als Ganzes haben trotz der Flächenhaftigkeit etwas unruhig Flammendes. In einem zeitlich komprimierten, unerschütterlichen Prozeß schält sich nun die Bildform heraus, von der die Bilder bis zu Rothkos Lebensende bestimmt werden. Frei abgesetzte, approximativ quadratische oder rechteckige Flächen, vibrierend voneinander abgesetzt. Wahre Bildtafeln. Monothematisch, aber innerhalb der Thematik von wunderbarer Varietät. Die Farbe wird bei aller Konsistenz, die ihr Wesen ausmacht, zu transparentem Farbraum, die internen Abgrenzungen zu wetherleuchtenden schmalen Farbzonen, die Flächengewichte zu einer großartigen Ponderation. Ende der sechziger Jahre steigt ein geheimnisvoll bewegtes Schwarz auf, nicht drohend merkwürdigerweise, sondern versöhnend; voller interner Differenzierung und im Anfang dieser Phase in Konfrontation mit kleineren roten oder branstig braunen Farbstreifen. In zweigeteilten, auf letzte Einfachheit reduzierten Tafeln endet das Œuvre.

Man hat die reifen Werke Rothkos mit Recht Meditationsbilder genannt. Sie sind frontal, sie sind gewaltige Zeichen, sie sind wahrhaft sakral ohne jedes innere oder äußere Brimborium. Sie sind im tiefsten Sinn Lehrtafeln der Kunst. Aber wenn man mit voller Augenkraft sieht, wird man immer wieder aufs stärkste auch vom rein Male-



4  
Mark Rothko,  
Weiß, Rot auf Gelb,  
1958

4

rischen, von den Tönen als solchen, von der Farbmaterie, von der Führung des Pinsels berührt.

Rothkos Werk ist einer der erstaunlichsten und zugleich einfachsten Beiträge zum «Problem Kunst» in unsrer Zeit, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Es zeigt im ungeheuren optischen und psychischen Aufruhr dieser Zeit, mitten in der großartigen und lächerlichen, der wahren und verlogenen Anstrengung, in der «Eroberung neuer Bereiche», was Kunst ist, sein kann – eh und je. H. C.

**5**

**Antonio Tàpies**

Galerie Maeght

12. März bis Ende April

Tàpies steht in der Schweiz zurzeit im Mittelpunkt von heftigen Diskussionen. Anlaß ist sein Wandbild «Das Zerrissene» («Gran Esquincal»), das eine St.-Galler Firma ins Foyer des neuen Stadttheaters geschenkt hat. Es wurde zu einem Politikum – mit allen Beigaben von spießigen Leserzuschriften einerseits, begeisterter Zustimmung und übertriebener, breitgewalzter Interpretationen (im März-Heft der «Kunst-Nachrichten») andererseits, mit unlegitimierten Gemeindeabstimmungen –, zu einem Politikum also, das es auch seinem Wesen nach ist. Ich sehe in ihm eine in seiner Art großartige Wandzeitung, das politische Fanal eines Malers, der ja auch anlässlich des Burgos-Prozesses zu den Montserrat-Rebellen gehörte. Das Bild, die Wandzeitung ist vor dem Prozeß entstanden. Ich glaube, sie muß als solche verstanden werden, und von da aus bestimmen sich auch der Ort, an die sie gehört. Ob das architektonisch doch eher sanft modernistische St.-Galler Stadttheater der richtige ist, darüber kann man in guten Treuen diskutieren.

Bei Maeght ist nun eine Ausstellung, die Zusammenhänge zeigt. Das St.-Galler Wandbild besteht aus einer geknickten Tafel, in deren Winkel an einem Seil lange, blutige Stoffstreifen aufgehängt sind. Die Assoziation mit Gehängten liegt nahe. Das Ganze ist ein Mittelding von Assemblage und Objekt. Und das – Assemblage und Objekt – ist das, was man bei Maeght sieht. Und natürlich dazu Tàpiessche Material-Peinture. Die große Zahl des Ausstellungsgutes – gegen siebzig Werke und dazu noch Gouachen – besagt, daß es sich hier nicht um gelegentliche Versuche handelt.

Selbstverständlich erscheint das große künstlerische Talent Tàpies' ungebrochen. Nach wie vor ist man von der spirituell verwandelten Materie und den Formgebilden aufs stärkste betroffen. Aber die Überzahl der mit Objekten oder Teilen – Spazierstock, Damenstrümpfe, Zinnkübel – durchsetzten «Bilder» irritiert doch mehr, als daß sie überzeugt. Ist es Bedürfnis nach Einbeziehung solcher Dinge, ist es ein Zugeständnis an Zeitströmungen? Was an reinen Objekten oder Assemblagen zu sehen ist, ist natürlich in seiner Art ausgezeichnet gemacht, auch die Einfälle sind in gutem Sinn skurril, aber auch hier wird man den Eindruck – leider – nicht los, daß Spielerisches oder gar Verspieltes, virtuos Definiertes und Gemachtes im Vordergrund steht. Daß alles sehr effektiv ist – aber es bleibt die Frage: Warum und wozu? Schock geht von solchen Dingen längst nicht mehr aus; im Gegenteil: das Establishment richtet sich längst mit ihnen ein und zeigt sie stolz den abendlichen Party-Gästen. H. C.

**5**

Antonio Tàpies,  
Peinture à la lessiveuse,  
1970



5

**6**

**Bernhard Luginbühl: Skulpturen und Zeichnungen 1971**

Galerie Renée Ziegler

27. März bis 8. Mai

Luginbühl hat diesmal einen in seiner Art großartigen, einem komischen Surrealismus zugewandten, kuriosen Einfall. Ein über zwei Meter hoher schwerer, branstig rot gefärbter Eisenkäfig oder Ofen, in dem sich ein wilder Haufen von Industriefragmenten, Kuhglocken und anderen grotesken Dingen befindet; der Ofen hat vier gleichsam ausziehbare Türen, die auch mit einigem Gespöck sind. Ihre wichtigste Funktion besteht aber darin, daß sie Volumen und Räumlichkeit des Würfels wie Flügel in den Raum führen. Das Ganze macht großen Spaß, man weiß ja auch, daß Luginbühl selbst bei der Fabrikation – das bedeutet nichts Despektierliches – Spaß hat. Aber es ist mehr. Bei aller Alltäglichkeit des Materials und der Elemente, bei aller Macht, mit der die Objekte wirken, ist es eine plastische Vision. Mir scheint, daß Luginbühl hier einen sehr entscheidenden Schritt gemacht hat, der ihn von den nun vielleicht

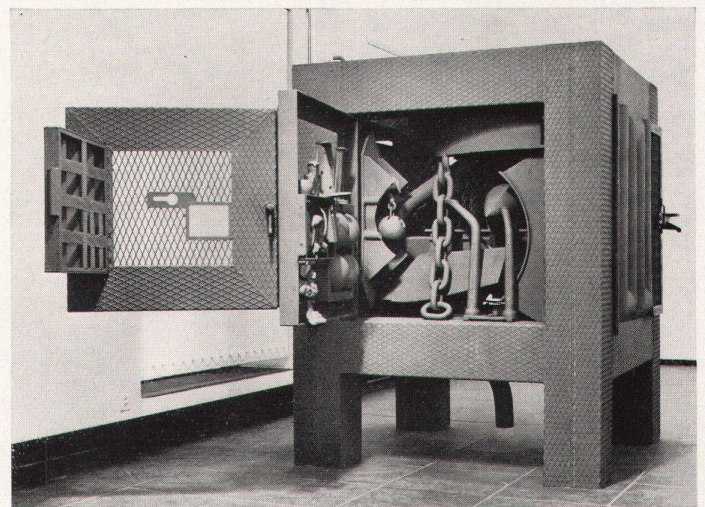
zu Ende gelangten «Figur-Anspielungen» zu einer neuen, breiten, produktiv machenden Ausgangsbasis geführt hat. So anders das Ganze und das Detail sein mag, vor diesem «Ofen» – auf einer Zeichnung nennt ihn Luginbühl «Eisenjosef» – wird wieder etwas von den großartigen Eisenhacken einer früheren Arbeitsperiode Luginbühls lebendig, ein merkwürdiger, sehr eindrucksvoller und überzeugender Entwicklungsprozeß.

Neben dem «Eisenjosef» sind ein paar Zeichnungen ausgestellt, in denen ebenfalls eine Entwicklung erkennbar wird. Im handlichen Format der Zeichnungen, in denen sich eine strukturelle Vereinfachung zeigt, ist alles exakt, aber weder hart noch dogmatisch; aufgelöst, aber nicht zerfallend. Der Strich ist bestimmt, voller Leben und Kraft. Luginbühl als Zeichner und als Graphiker, als den man ihn in der Ziegler-Galerie am Zeltweg sehen kann, gehört in die obersten Kategorien heutigen Zeichners.

Als Kuriosum steht in einer Vitrine eine flache Plastik aus Schokolade – sehr gut in Form und Oberflächenaufteilung, aber eßbar. Ein Spaß, aber im Grunde kein besonderer. H. C.

**6**

Bernhard Luginbühl,  
Eisenplastik («Eisenjosef»),  
1971  
Photo: Jean-Pierre Kuhn,  
Zürich



6